

# linhas

#6 2014

revista  
sobre **cultura**  
**eletroacústica**

# sumário

**03** editorial

**04** a correnteza do rio  
Francisco de Oliveira

**07** espelho, espelho meu...  
Ivan Chiarelli

**11** a música eletroacústica e a formação de uma nova escuta  
do cotidiano  
Daniel Gorte-Dalmoro

**13** pede licença  
Sérgio Abdalla

**15** música enquanto ódio  
Tiago de Mello

**18** o sampler, do sampler, do sampler  
Thiago Liguori

**21** assincronia  
Natália Keri

# editorial

---

Mais um número da linda, o sexto da série de colunistas fixos. Lembrando que semana passada tivemos a **Thais Montanari**, na série especial sobre as cenas para a música experimental no Brasil, falando sobre Belo Horizonte. E temos o prazer de anunciar que na próxima semana, dia 3 de março, teremos o texto do **Paulo Rios Filho** nos contando como vão as coisas por Salvador!

Aproveitamos ainda para dizer que, se você não viu, semana passada lançamos o **linda-em-pdf1**: uma coleção dos textos mais legais desses primeiros meses da linda, junto a um texto especial do **Gustavo Germano**, sobre a música visual de Stan Brakhage! E essa edição, bem como o texto do Gustavo, você só encontra aqui: [www.scribd.com/doc/207922508/linda-em-pdf1-18-de-fevereiro-de-2014](http://www.scribd.com/doc/207922508/linda-em-pdf1-18-de-fevereiro-de-2014)

Desejamos a todos uma agradável leitura!

# a correnteza do rio

Francisco de Oliveira

---

Depois de ter falado de queijos, lombadas e arremessos de pedriscos nas últimas edições desta revista, faço hoje um breve relato composicional sobre as três canções em São Francisco (2012), para trompete e orquestra. Seguindo a toada das colunas anteriores, antecipo que este relato privilegiará aspectos prosaicos – mas, creio, de grande importância – da composição – o leitor interessado em questões técnicas pode acessar, neste link, um paper onde abordo essa mesma peça: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2416/319>

Escritas em meio a uma série de viagens à Serra da Canastra (MG), onde nasce o rio São Francisco, as três canções carregavam de mim três desejos composicionais:

1. Que, à imagem de um rio, a peça fosse fluida. O fluvial “Scherzo” da Segunda Sinfonia de Mahler e, mais subconscientemente, alguns versos de Tom Jobim emprestaram, especialmente aos primeiros compassos, o caráter da ♪ correnteza do rio.

Tom Jobim: Correnteza (1976) - <https://youtu.be/1wA4eYVMH6c>

2. Que, de maneira franciscana, convivessem na peça personagens musicais heterogêneos – em potência, são ipês, peixes e corujas; efetivamente, são bordaduras, retardos, notas repetidas em loured, etc. –, desenvolvidos individualmente, mas em harmonia. As peças com cantos de pássaros de Messiaen, mais do que a tradição germânica, foram o modelo, nesse sentido.

Messiaen: Petites esquisses d'oiseaux (1985) - <https://youtu.be/Z4eNsJjJxZ4>

### 3. Que alguém passasse pelo rio.

Este último desejo acarretou em uma decisão... as três canções alternariam scherzi (o rio, ele mesmo, e seus habitantes) e recitativos, nos quais cantaria aquele que passeia (um trompete, no caso)... e a decisão acarretou em um problema: o recitativo não lida com uma escrita melódica temática, não lida exatamente com motivos a serem desenvolvidos; o recitativo tradicionalmente – e em acordo com a imagem que eu perseguia – se dá, em nível local, em função das palavras; articula-se junto das sílabas e, por isso, se não é prosodicamente mais rigoroso do que a ária, ele ao menos expressa uma relação de necessidade mais imediata com o texto.

Bach: Paixão Segundo São Mateus, “Und siehe, einer aus denen” (1727)

Eis o problema: não havia um texto ao qual o trompete devesse responder e toda tentativa melódica era arbitrária demais para que se satisfizesse o caráter de recitativo. A solução, não podia ser diferente, veio de um passeio. (neste ponto, isto aqui ganha traços de fábula, mas logo volto à coluna)

Em visita ao seu Zé Mário, conhecido produtor de queijos de São Roque de Minas, esticando a prosa após a janta, contei-lhe que estava travado no trabalho e que eu havia ido até lá para desanuviar. Na hora de eu ir embora e caminhar os 5 ou 6 quilômetros que separam a fazenda da cidade, seu Zé Mário ofereceu que eu levasse uma lanterna, acrescentando contudo a ressalva de que “se você usar a lanterna, não vai ver os contornos das montanhas”. De acordo, resolvi ir no escuro e ele se dispôs a acompanhar-me até os limites da fazenda, até que minha vista se acostumasse.

Vendo que eu partia, também o filho do fazendeiro, à janela, ofereceu:

– Chico, não vai levar uma lanterna?

– Não! – quem respondeu foi seu Zé Mário –, é importante para o trabalho dele! – e logo gritou à esposa: “Dete, apaga as luzes!”

Pufel!: escuro!

Fomos até a saída da fazenda e de lá segui, vendo só os vultos das árvores e montanhas e uma ligeira claridade da estrada sem cascalho. Um ou outro buraco que não se vê, um susto com um gado que de repente acorda e sai correndo – e você torce para que haja uma cerca entre você e a boiada –, a incerteza sobre se não haverá cobras no caminho... mas o caminho vai: muito antes de que eu o percorresse, havia uma estrada e, muito antes de haver uma estrada, havia as montanhas e os córregos para desenhá-la.

Para resolver o problema do recitativo, eu não deveria começar pelo trompete, mas terminar por ele: não se trataria de uma condução melódica, propriamente dita, mas de uma melodia que desse conta de passar por uma paisagem musical já estabelecida. Essa melodia seria já carregada com as forças dessa paisagem, estabeleceria uma relação de necessidade com esta, responderia aos potenciais das montanhas e córregos musicais.

Lembra-se, o leitor, do queijo?, de como ele carrega em seu sabor a história de sua produção? Lembra-se, o leitor, dos arremessos de pedriscos? e de como um arremesso deve responder aos potenciais de cada pedrinha, aos potenciais da disposição do rio? A composição é uma atividade simbiótica e convém ao compositor entender que a música é viva, que também ela propõe seus caminhos.

três canções em São Francisco (2012) - <https://soundcloud.com/francisco-de-oliveira-3/tr-s-can-es-em-s-o->

três canções em São Francisco foram escritas em 2012. Para trompete e orquestra, foram estreadas em dezembro do mesmo ano pela Orquestra Sinfônica da Unicamp, regidas por Cinthia Alireti, soladas por Paulo Ronqui e gravadas por Tiago de Mello. Seu compositor, Francisco de Oliveira é.

# espelho, espelho meu...

Ivan Chiarelli

---

O texto “sobre o fomento público a cultura ou ‘a obra de arte na era da reprodutibilidade do discurso’” de Ricardo Lira, me fez pensar sobre o papel que organismos estatais – no caso desta análise, representados pela OSESP – têm para com a sociedade em que estão inseridos, e qual o papel da música contemporânea neles. Neste pequeno estudo, foram consideradas apenas as performances que ocorreram na Sala São Paulo, quer pela própria orquestra, quer por seus corpos estáveis ou por convidados. Apresentações alhures não foram consideradas.

O fazer musical está relacionado ao contexto cultural em que se insere. É reflexo de um estilo de vida. Embora a música contemporânea esteja relacionada a um cenário sócio-econômico privilegiado – seus praticantes são, em grande maioria, estudantes e professores universitários (ou egressos de faculdades), frequentemente com experiência internacional – ela não deixa de ser uma cultura ameaçada. Num mundo cada vez mais envolvido pelo imediatismo de consumo e descarte, a manutenção de uma tradição musical que liga presente ao passado é uma tarefa árdua. Já é difícil a preservação de algo do passado tal e qual é mantida por seus praticantes, como um museu vivo dos sons de outrora; mas, como justificar a manutenção de uma tradição que muda com o tempo? Uma tradição que é constituída pela profundidade de pesquisa e pensamento, não pelos resultados materiais específicos?

Pode-se argumentar que a cultura que se almeja preservar por meio da música clássica, em suas mais variadas vertentes, já recebe uma excelente dota-

ção orçamentária. Porém, como evidenciado pela verba repassada pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo à OSESP (frequentemente reconhecida como a melhor orquestra sinfônica do país) para a temporada 2013, a orquestra recebeu R\$ 43.400 milhões do poder público, ou seja, cerca de 5% da verba da secretaria para o ano (o orçamento da secretaria é detalhado a partir da página 269; o descritivo do valor repassado à orquestra encontra-se na página 56). Segundo estimativas da própria OSESP, ao valor repassado pelo poder público se somariam recursos captados junto ao setor privado, totalizando R\$ 87 milhões. Com este valor, pagariam-se despesas variadas, dentre as quais: manutenção da orquestra e de seus corpos estáveis; aluguel de partituras e outros materiais de estudo; despesas relacionadas à vinda de artistas convidados; manutenção dos programas educativos e culturais (academia da OSESP e orquestra itinerante, entre outros); manutenção da editora da orquestra. Embora não seja uma quantia pequena, seria o bastante para apresentar trabalhos que representassem toda a tradição da chamada “música erudita”, desde a idade média até a produção do século 21?

Os números (retirados do site da orquestra) são preocupantes: em 2013, foram apresentados um total de 108 programas na Sala São Paulo, com obras executadas pela OSESP, por seus corpos estáveis (quarteto de cordas, coro sinfônico, academia de música) e por grupos convidados. Nestas mais de 100 performances, foram apresentadas cerca de 436 obras, das quais apenas 82 foram criadas por compositores nascidos após 1913. Ou seja, apenas 18.8% do repertório apresentado pode ser considerado contemporâneo; destes, menos de 20% foram obras apresentadas pela orquestra, deixando a maior parte das apresentações de peças novas para os outros corpos estáveis ou para grupos convidados – isso, por si só, já cria um afastamento de público, que tem uma relação fetichista com a orquestra (do ponto de vista de exibição social, ver o

Coro ou o Quarteto da OSESP, ou ainda uma orquestra convidada, não tem o mesmo peso, o mesmo impacto cultural que ver a própria orquestra da Sala São Paulo se apresentar – fato corroborado pela substancial diminuição de público entre apresentações dos referidos grupos e aquelas da orquestra).

Tal proporção não seria surpreendente, se quantidades semelhantes de concertos com obras dos séculos anteriores fossem apresentadas. No entanto, a orquestra se limita a um recorte temporal bastante reconhecido, que vai de cerca de 1700 à 1900. A programação dedicada à música dessa época equivale a mais de 70% do que foi apresentado pela OSESP no ano passado. Se considerarmos que a orquestra é responsável pela manutenção de um repertório que abrange ao menos cinco séculos de produção (dos quais os últimos 200 anos em escala global) o valor é até pequeno. Porém, nem toda a produção erudita foi contemplada. Limitada pela necessidade de apoio de seus patronos e espectadores, a orquestra encontra-se cerceada, apresentando um repertório convencional que inclui poucas novidades. Também se apresentou pouco do repertório da idade média ou da renascença, que respondeu por cerca de 10% do que se ouviu na Sala São Paulo no ano passado.

Que fique claro: não acho ruim que se apresente o repertório de outras épocas; me incomoda que o façamos por questões que pouco têm a ver com a arte em questão. Que se dê tanto espaço para a música de outrora, mas tão pouca a de nosso próprio tempo, me parece tanto um sintoma de insatisfação com a sociedade que criamos para nós mesmos, uma tentativa de fuga para uma outra realidade (supostamente melhor) quanto um reflexo da pouca e inadequada educação musical que temos.

Pode-se pensar que isso se restringe ao Brasil e sua relativa ignorância de questões “acadêmicas”, mas não é esse o caso. Como evidenciado no texto [The five myths about contemporary classical music](#), do crítico inglês Tom Service,

o descaso com a música contemporânea é algo sem fronteiras, como a própria música. Isso porque nossa cultura (branca, ocidental) tende a ignorar o papel dos sons no nosso dia-a-dia, minimizando o impacto da poluição sonora no cotidiano das pessoas e ignorando o papel da música na educação (na melhora do desenvolvimento físico, mental e educacional do estudante).

Não basta reconhecer que há um problema na educação musical, é necessário agir sobre esse problema. Tanto ouvintes quanto músicos carecem de uma nova postura de escuta. Não se trata de um referencial estético (disfarçado de julgamento qualitativo nas expressões “música boa” ou “música ruim”), nem de um treinamento específico em algum estilo. O que se faz necessário é uma postura de escuta que se volte para os sons e suas relações. Que saiba a diferença entre ruído e barulho, uma escuta musical que ensine a ouvir os sons pelo que são e a buscar relações entre eles, quer internas (combinações de sons dentro de uma música) ou externas (relações entre os sons de duas músicas diferentes). Precisamos de uma educação que nos ensine a ter prazer com o universo acústico como um todo.

Uma vez que projetos de educação formal são responsabilidade do governo, cabe a nós, como sociedade, criar maneiras de facilitar o acesso público à essa arte.

# a música eletroacústica e a formação de uma nova escuta do cotidiano

Daniel Gorte-Dalmoro

---

No texto anterior comentei de como a música eletroacústica me exigia uma atenção extra por se apresentar (muitas vezes) sem um estímulo visual – a orquestra tocando, uma projeção de vídeo –; e como essa ausência, preenchida por uma escuta ainda mais atenta, me ajudava a criar novas imagens, novas ligações, por não ser uma música que ponho para tocar como som ambiente. Há ainda um ponto além dessa escuta que sinto como exigência de um concerto de música eletroacústica, que faz com que ela não se esgote ao fim da sua execução – como muitas vezes me sói acontecer com música de concerto, a qual no máximo cantarolo no caminho para casa. Ao trabalhar com sons quotidianos, além de ruídos estímulos sonoros que nos são freqüentemente desprezados no embotamento dos sentidos que sem perceber acabamos por assumir na nossa vida, graças à freqüência assídua a concertos de música eletroacústica (principalmente do NME) e a audição eventual que faço em casa (imediatamente antes de escrever este texto eu ouvia uma composição da Viviane Barbosa para uma apresentação de dança), tenho notado que meu ouvido anda mais apurado para os sons do dia-a-dia, não no sentido de escuto mais e isso me cansa, mas no de perceber a cidade ainda mais rica em seu colorido habitual: ruídos que me passavam alheios têm ganho um maior relevo, uma maior riqueza, outras

graças. Me vejo mais atento a sons diversos dos que antes me atraíam a atenção: o das palavras, fragmentos de conversas, apreciando, inclusive, as sonoridades e línguas que me são estranhas. Ou seja, a música eletroacústica pode ser também um canal para um certo reencantamento do cotidiano.

**Sobre o autor:**

Daniel Gorte-Dalmoro tenta sempre não fazer barulho. Apesar de já não tão jovem, segue se apresentando como estudante – pior, segue sendo um. Já começou muita coisa, tendo terminado alguma delas – a minoria. Atualmente se dedica a textos breves, pois correm menor risco de serem interrompidos no meio do caminho. É editor da revista eletrônica Casuística. artes antiartes heterodoxias [[www.casuistica.net](http://www.casuistica.net)].  
Blogue pessoal:  
[www.comportamentogeral.blogspot.com](http://www.comportamentogeral.blogspot.com)

# pede licença

Sérgio Abdalla

---

a música talvez seja um documento. documento de si, no sentido de que ela se anuncia, e, ao se anunciar, ela se torna. “com licença, deixe-me passar, provo que sou eu, olhe para mim e verá”. mas acho que ela não pede licença. por isso é desagradável, também. não se pode agradar a música, ela é assim, infeliz conosco, fazer o quê. juntos, infelizes, nós e a música seguimos nos identificando para poder passar, ela na frente, indo para o fundo, e nós atrás, pedindo licença para observá-la indo para lá. mas ela não chega, mesmo porque, quando chega, acaba. quando enfim é completamente, é porque deixou completamente de ser. como qualquer documentado.

até aí, tudo é assim. um prato de comida também é assim, só é comida mesmo mesmo quando tiver sido comida. a felicidade também, na medida em que, enquanto outras coisas, como a tristeza, seguem não tendo fim e não sendo nada, ela o tem, o fim, que a assinala. e assim é o que é.

a música segue, se documentando no caminho.

ouvir música é aceitar que ela é um documento de nossa audição dela; ela documenta, na nossa memória, que nós a ouvimos. quem a grava, de fato? ela só se institui a si na hora em que estamos dispostos. um filho da puta do meu lado tocando um negócio que eu não quero ouvir acaba, na minha indisposição, me dispondo a documentar aquela música como música horrível numa situação horrível.

anunciou-se aqui o ódio. a música pode anunciá-lo, também. a música pode ser o ódio se for irracional o suficiente. só é irracional na medida em que,

a despeito do que anunciar, comunicar a inadequação da comunicação. só é odiosa na medida em que não se identificar quando se anuncia.

“olá, olhe para mim”, e só.

# música enquanto ódio

Tiago de Mello

---

*Qual o objetivo de fazer música?*

*Qual o objetivo de encontrar-se com outras pessoas e, conjuntamente, ensaiar uma obra musical?*

*Qual o objetivo de realizar uma apresentação musical?*

Sou diretor do NME, e, nesses dois anos e meio, gasto grande parte do meu tempo (disponível ou não) na organização de concertos, na chamada de obras, na divulgação das récitas, na prensagem de CDs, na autoração de DVDs... E com que objetivo?

Faz algum tempo, passei a dizer que odeio música. E eu odeio.

Uma lembrança: falava com o **J.-P. Caron** sobre o CD *Vértebra* do Mário del Nunzio. Falava de como não gostava do timbre do guitarra do del Nunzio, sobretudo na obra do próprio J.-P.. Disse algo como “porra, parece que o del Nunzio nem gosta do som da própria guitarra; parece que ele odeia o que tá fazendo”. Um pouco depois, percebi que eu também não gostava de sons, de música. Eu a odiava.

Essa última semana, assistia o Bate-Bola, da ESPN Brasil. Estava o **Mau-ro César Pereira** analisando o desempenho do Botafogo na Libertadores. Lá pela tantas, ele não se conteve: “só queria fazer uma observação aqui, sobre a comemoração do gol desse jogador aí: esse rapaz, ele comemora gol como se comemora um gol, ou pelo menos como eu acho que se comemora um gol; não tem dancinha, coreografia: ele comemora o gol com ódio”.

*Com qual objetivo se faz um gol? Com qual objetivo se vai ao treino todos os dias? Com qual objetivo se joga um jogo de futebol?*

[vídeo indisponível]

O alívio de fazer um gol, a tensão resolvida, é um pouco do que pode ser fazer música: solucionar problemas, vencer desafios. Não se trata de brilhar, de ser a estrela da noite: trata-se antes de ser bom, e talvez, o melhor; de superar a si mesmo a todo momento.

Outra lembrança: estava eu hospedado na casa do **Renato Ferreira**. Conversava com ele sobre música. Eu dizia que não aceitava a música como coisa bonitinha. Lembro de ele me dizer algo como “poucos entendem, mas a gente toca porque tem ódio né? A gente toca porque tem algo que está errado. Senão, não saíamos de casa pra ir tocar num concerto”.

Há alguns anos, pus-me a estudar o Black Metal norueguês, em 3 estudos de caso específicos: o **Burzum**, o **Gorgoroth** (e conseqüentemente, o God Seed), e o **Mayhem**. Um breve histórico do movimento:

O primeiro vocalista do Mayhem, codinome Dead, matou-se com um tiro na cabeça; o então primeiro guitarrista da banda, condinome Euronymous, que morava com o Dead, viu o amigo baleado, saiu da casa e foi comprar uma polaroid; voltou ao apartamento, bateu fotos do crânio explodido do companheiro e, rezam as más línguas, comeu parte do encéfalo explodido em pedacinhos. Anos depois, talvez por uma discussão, o homem-banda do Burzum, seu próprio codinome, matou a machadadas o Euronymous.

Embora a maioria das pessoas possa simplesmente apontar um desvio de conduta das personas criadas pelos artistas, classificando as ações como artificiais e doentias, parece-me importante que tais sentimentos de ódio estejam inscritos dentro dos domínios da música: parece-me que é ali que eles têm onde



florescer. Esses atos não foram cometidos em um banco, ou em um escritório de jornalismo (embora pudessem, é verdade)...

Ainda outra lembrança: estive na Noruega em 2011, em uma turnezinha com meu duo de Black Metal, mal, com o **Sérgio Abdalla**. Achei o povo norueguês, como uma generalização, muito triste; muito pouco entusiasmado com as coisas, sobretudo com suas comidas. O Black Metal só ali poderia prosperar daquela maneira, me pareceu.

Drama by Mal - <https://nmelindo.bandcamp.com/track/drama>

Acho que existem diversas matrizes para a música: a religiosidade para Bach, a eroticidade para Luc Ferrari, a guerra para Iannis Xenakis... ou mesmo a alegria para Arnaldo Antunes. Não se pode, contudo, desprezar o ódio dentre essas possibilidades: mais ainda, talvez, nesse início de século 21, o ódio esteja sendo cada vez mais catapultado à arte, não como forma terapêutica, mas antes como um possível entendimento do mundo.

Última lembrança: Arnaldo Antunes em algum programa de televisão, sendo entrevistado sobre como era compor canção, dizia algo como “só compo-nho quando estou feliz, não consigo compor quando estou triste; mesmo que seja para falar da tristeza, é preciso estar feliz”.

O ódio tem diversas facetas, e, no geral, acho que ele se confunde com a vontade da mudança: nisso ele é positivo, e bem aproveitado, não só na música, como na vida, pode ser algo lindo!

*O que desperta e movimenta. Desperta o mundo interior.*

*Representa o filho mais velho. Parte do corpo: pé. Animal: dragão.*

Trigrama do Trovão



# o sampler, do sampler, do sampler

Thiago Liguori

---

Samplear. Na virada do século XX esse novo verbo se proliferou de forma monstruosa. O novo verbo vêm da palavra inglesa *Sample*, que de forma simplista pode ser traduzida por amostragem. Sample é o contexto, ou forma do som no âmbito digital. O sinal/som captado por um microfone pode ser armazenado/gravado, basicamente de duas formas: fita magnética e disco duro (*Hard Disc*).

Da fita magnética pouco entendo, pois não cheguei a tempo no mundo para experimentar suas capacidades. E se já estive por aqui em outra encarnação, e tive a oportunidade de experimentá-la, não me lembro da sensação e das capacidades técnicas.

Do *HD*, posso me arriscar e esboçar algumas palavras. Do microfone até o HD, acontece um processo de transformação de sinal em forma de Energia Mecânica (som) para Energia Elétrica (microfone), e finalmente, Dado (bits e bytes).

Então, quando gravamos um som no computador, basicamente, a tarefa dele é receber impulsos elétricos, analisar a amplitude e a frequência no decorrer do tempo e traduzir para bit. Pronto, temos uma *Sample*, ou uma amostragem de sinal/som em âmbito digital.

Conseqüentemente, a evolução dos instrumentos musicais fez brotar diversos tocadores de samples, denominados *Sampler*. Um dos mais famosos



deles é o MPC da Akai, um tipo de bateria eletrônica que foi o principal instrumento do Rap na década de 90, nos Estados Unidos.

Não pretendo me aprofundar no assunto, pois conheço superficialmente a técnica desses sistemas, e não é a proposta deste texto. Minha proposta é falar do Mellotron, o Sampler analógico.

Apesar de ter sido criado depois do Chamberlin, podemos considerar o Mellotron um tataravô dos samplers modernos, sejam eles digitais, em forma de software dentro do seu computador, ou formato físico, como o MPC. Tive a oportunidade de conviver com um modelo físico esse ano passado, produzindo em estúdio. Digo físico porque existem algumas versões em software, como o *Sampletron*, e o *Mellotron* de uma empresa chamada *UVI*. Enfim, deve existir mais por aí. E a experiência de trabalhar com essa maquininha musical é bem interessante.

A interface é um teclado tradicional, como no piano. Sua tessitura é limitada, e para expandi-la existe um controle de *pitch*, que também é usado para afinar os timbres. Existe mais um controle de tonalidade que abre ou fecha frequências agudas, e uma função chamada *inch*, que avança a fita algumas polegadas, resultando num ataque mais rápido do som. Pelo que pesquisei rapidamente, nem todos possuem este último controle. O banco de timbres, ou samples, é composto por instrumentos musicais tradicionais acústicos. Existem instrumentos solo e em conjunto. Dentre eles Flauta Baixo, Trombone, Cello, Conjunto de Cordas (*Angry Strings, 300 Violins*), Conjunto de Madeiras, Guiatarra Elétrica, Vibrafone, e por aí vai.

O mecanismo do Mellotron é bem simples. Cada tecla aciona uma fita magnética. Lembra da fita cassete? É a mesma coisa, e o funcionamento é igual ao de um tocador de cassete. Quando você dá (ou dava!) *play* no seu toca-fitas, uma espécie de bobina encosta na fita enquanto outro mecanismo faz ela girar.

Cada tecla do Mellotron tem uma bobina também, que é levantada entrando em contato com a fita que começa a girar e reproduzir o som gravado ali. Não é mágico?

O som em si é bem peculiar, justamente pelo fato de ser uma fita magnética que reproduz o instrumento tocado. Outras duas peculiaridades são o fato de que cada nota é limitada, ou seja, o som dura o tamanho da fita gravada; e para cada banco carregado você tem que esperar girar a fita até o ponto do próximo instrumento gravado. Essas particularidades são meu ponto de interesse. O som não é cem por cento real, e não pretende ser, essa é a graça. Existem imperfeições que tornam os timbres interessantes suficiente para assumí-los como tal. Não muito diferente do mundo real, isto é, quando você grava um instrumento, a meu ver, o que interessa mesmo é a imperfeição: cada instrumentista toca a seu modo, cada instrumento se diferencia um do outro, a condição de gravação também se diferencia a todo momento, e isso tudo sem contar com o fator disposição do músico na hora de gravar. Isso confere uma originalidade sonora ao Mellotron e, conseqüente, à música produzida com ele.

Se você der uma 'googlada' por aí, vai encontrar um documentário chamado *Mellodrama – The Mellotron Movie*. E se ouvir *Strawberry Fields Forever*, ou *Stairway to Heaven*, terá o prazer de escutar o som lindo de flauta do Mellotron. Outra referência bacana é o trabalho do compositor *Jon Brion*.



# assincronia

Natália Keri

---

Dois circuitos desconectados.

Três pessoas desconhecidas.

Um cruzamento entre quatro ruas.

A primeira pessoa tinha o sonho de controlar todos os carros da cidade em uma coreografia ordenada de desfile de fanfarras.

A segunda pessoa só queria sair um pouco mais cedo do escritório para esvaziar a cabeça e levar o cachorro no petshop.

As três pessoas passavam o dia em frente a monitores que pulsam luz em frequência de 60Hz.

A primeira pessoa era viciada em café e trabalhava como quem joga videogame.

A segunda pessoa teve que conter o impulso de fazer a dancinha do caranguejo. Era tamanha a felicidade provocada pela pane elétrica na fiação do escritório causada pela cafeteira da chefia.

A primeira pessoa decidiu que finalmente aquele era o dia de testar uma ideia nova para a sincronia dos semáforos daquele cruzamento complicado.

A segunda pessoa quase saltitava pela rua enquanto pensava nas delícias de sair uma hora e meia antes do fim do expediente.

A terceira pessoa atropelou a segunda pessoa porque não entrou na nova coreografia, obra-prima da primeira pessoa para aquele cruzamento.

A partir da obra de Lucas Rodrigues Ferreira: Lucas Rodrigues Ferreira – o mês de fevereiro, o mês de outubro passado: <https://nmelindo.bandcamp.com/track/o-m-s-de-fevereiro-o-m-s-de-outubro-passado>

*Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 24 de fevereiro de 2014*

### **Sobre a linda**

A revista digital *linda* foi criada em 2014 como parte das atividades coordenadas pelo coletivo de música eletroacústica NME, ativo entre 2011 e 2018. Ao longo de mais de 50 edições, a revista reuniu autores de diversas regiões do Brasil e do exterior em torno do que se buscava caracterizar como uma cultura musical eletroacústica. Além de funcionar como um veículo de comunicação e espaço criativo de experimentação artística para os membros do coletivo, a revista buscou criar interlocução entre as cenas de música experimental de diferentes regiões do país, expandindo sua rede de colaboradores para além do estado de São Paulo. Por razões técnicas a *linda* foi retirada do ar em 2021. Com este projeto de reedição, a enorme quantidade de textos produzidos torna-se novamente acessível ao público em geral.

**Coordenação Geral:** Gustavo Branco, Julia Teles e Fernando Iazzetta

**Diagramação:** Elisa Bosso Fernandes e Ana Clara Gimenez

**Apoio:** NuSom e Berro

**NUSom**  
NÚCLEO DE  
PESQUISAS EM  
SONOLOGIA

**BERRO**